

# RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 1 - NÚMERO 1 - JULHO A DEZEMBRO DE 2004

[início](#)

## VIDA E MORTE EM FITA VERDE NO CABELO

**Geysa Silva**  
**UNINCOR**

**ABSTRACT** – The purpose of this paper is to show that in the tale "Fita Verde no cabelo", Guimarães Rosa takes hold of the traditional fairy tale "Little Red Riding Hood" in order to explore existential questions such as the struggle between life and death, the passage from naivety to knowledge and man's eternal perplexity before his fundamental problems.

Os contos de fadas têm atravessado os séculos, despertando o imaginário de crianças das mais variadas faixas etárias e levando o sonho a todos aqueles que sentem necessidade de temperar o cotidiano com o sal da fantasia. Não por acaso as aventuras de Harry Potter e de Frodo, (o jovem de O Senhor dos anéis), encontram tanta receptividade, mesmo naqueles que já passaram da adolescência: num mundo massacrado pela violência, a saga de meninos, que resolvem reeditar o comportamento de heróis dos contos maravilhosos, vem ao encontro do desejo de modificar a ética perversa do consumo e da competição ilimitada por um outro tipo de ética que valorize a coragem e a lealdade.

Coragem e lealdade são marcas dessas personagens que já saíram dos livros para as telas de cinema e são também qualidades apresentadas ao público infantil pelas histórias tradicionais, cuja origem se perde nos descaminhos do tempo. "Branca de Neve", "Cinderela", a "Bela Adormecida" ou "Chapeuzinho Vermelho", desta ou daquela maneira, põem seu caráter à prova e têm de

que, ontem como hoje, desperta a atenção dos teóricos e do público leigo, pois todos têm interesse em saber quais são as qualidades diferenciadas de certas pessoas ou personagens.

Realmente o momento atual valoriza atitudes antes inconcebíveis; contudo é preciso atentar para o fato de que, por maiores que sejam as transformações éticas, alguns parâmetros são imutáveis e a obediência a eles

singulariza de maneira marcante quem os executa. Seria Chapeuzinho uma heroína? E Fita Verde? As afinidades entre elas sinalizam comportamentos próximos do comum e, por isso, semelhantes aos de outras crianças. Afinal curiosidade e desobediência são uma constante nessa fase da existência. Apenas, na ficção, o grau de perigo a enfrentar é muito maior que aqueles surgidos na vida diária. Isto as transforma em vítimas, escolhidas pelo destino para expor seu íntimo a toda uma comunidade e provoca a simpatia do leitor. O herói é o "bode expiatório", aquele que carrega os pecados do mundo e os desejos inconfessos, permitindo facilmente identificação com qualquer membro de seu grupo.

A atualidade dos temas dessas narrativas fez com que versões de todo tipo fossem criadas, modificando as histórias originais e dando ensejo a paródias que procuram adaptá-las a novos momentos e a espaços antes nunca imaginados. Assim, durante o movimento musical denominado Bossa Nova, Chapeuzinho Vermelho é trazido para o Rio de Janeiro e seduz o lobo mau, em uma música intitulada “Lobo Bobo”. Chico Buarque criou o Chapeuzinho Amarelo, enquanto inúmeras outras versões satíricas circulam entre jovens e adultos. E esse constante devir parece o destino de uma personagem arquetípica: renascer a cada geração, fênix de um simbolismo que resiste às inovações da ciência e da tecnologia, acenando com o direito inalienável de sonhar. Veja-se o que já diziam os antigos filósofos, como atesta Norman Brown.

A cultura, portanto, produto da sublimação, é, nas palavras de Platão, a imitação de uma imitação; no dizer de Píndaro, a sombra de um sonho  
.A fantasia é a chave da neurose humana e questão crítica na teoria psicanalítica. O próprio Freud esteve algo indeciso sobre se o derradeiro material patogênico da psique humana era a experiência concreta ou a fantasia. (BROWN, 1972: 198).

Imitar, copiar o já visto e transformá-lo em imagens parece ser o impulso fundamental da espécie humana. Esta necessidade de ingressar num mundo imaginário é a garantia de sobrevivência da arte e também a via que conduz ao equilíbrio das emoções. Aristóteles já percebera o efeito miraculoso da catarsis e por isso defendera a eficácia das tragédias, contrapondo-se a Platão, que sempre considerou a criação artística como alienante. Entre uma e outra perspectiva desenvolve-se idêntica discussão sobre os contos maravilhosos ou de fadas, como são comumente conhecidos.

Acusados de alienantes e prejudiciais à criança, como já se tentou argumentar, quando se queria expurgá-los da educação infantil, recebem hoje o assentimento de especialistas diversos. Segundo Bettelheim, as experiências

que envolvem a fantasia dão à criança a oportunidade de vivenciar, por transferência, sentimentos como a inveja, o ciúme, o medo, enfim, aquilo que ela julga ser condenado pelos adultos e que a faria rejeitada socialmente. O final feliz dessas histórias enseja a crença de que o trabalho persistente e o amadurecimento vão levá-la a ser vitoriosa e seus sofrimentos presentes serão recompensados, tal como acontece com seus heróis; antes de tudo ela quer uma satisfação fantasiosa para suas tendências "más" e espera encontrar, no que lê ou escuta, modelos específicos para sua sublimação.

Estórias verdadeiras sobre o mundo real fornecem alguma informação interessante e algumas vezes útil. Mas o modo como estas estórias se desenrolam é tão alheio ao modo como funciona a mente da criança quanto os eventos sobrenaturais dos contos de fadas em relação ao modo como o intelecto maduro compreende o mundo .

Estórias estritamente realistas correm contra as experiências internas da criança; ela as escutará e talvez guarde alguma coisa delas, mas não pode extrair muito significado pessoal que transcenda o conteúdo óbvio. (BETTELHEIM, 1980: 69).

Aqui, propõe-se, então, uma leitura psicanalítica do conto, vez que ele encerra a duplicidade de Eros e de Tanathos e também porque muitos dele se aproximaram para aproveitá-lo em suas próprias interpretações. Para isso, serão usados como suporte teórico o pensamento de Bettelheim, de Norman Brown e do próprio Freud., que vêem essa história não apenas como alegoria do desenvolvimento da sexualidade genital, mas ainda como exemplificadora da luta da vida contra a morte. No que tange à questão da paródia, tomar-se-ão como referência os trabalhos de Linda Hutcheon, para quem a ironia não tem apenas o significado de tempos anteriores, não é um simples tropo. Ela tem uma função transideológica, na medida em que legitima ou solapa interesses os mais variados.

Meu interesse particular na política transideológica da ironia foi o que me sugeriu a necessidade de uma abordagem da ironia que não a tratasse como um tropo retórico ou uma atitude mais ampla da vida, mas uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual). (HUTCHEON, 2000: 27).

Em meio às mais diversas adaptações de “Chapeuzinho Vermelho”, optou-se por uma que se destaca pela poeticidade da linguagem e pelo tratamento inesperado que dá ao tema. Trata-se de Fita Verde no cabelo, de Guimarães Rosa. De maneira *sui generis*, Guimarães Rosa cria um exemplo

único de conto, fundado nas metáforas existenciais que paradoxalmente encobrem e revelam a vida e a morte, a ingenuidade e a tomada de consciência. É preciso, então, que o leitor esteja sensibilizado para acompanhar Fita Verde em sua jornada de conhecimento e dor. As referências à história original estabelecem um diálogo com o passado e com o contexto sócio-cultural em que a trama surgiu, sendo impossível esquecer que a língua é resultante de um contrato social e, portanto, está sempre carregada de um sentido próprio aos padrões culturais do falante. Nessas condições, Chapeuzinho abandona a floresta européia para adentrar a mata tropical; seu chapéu se metaforseia em uma leve fita, verde como é a cor outrora predominante nessas regiões, ou pelo menos como ficaram conhecidas pelo resto do mundo. Inferno ou visão do paraíso, foi assim que as terras americanas entraram para o mapa do simbolismo ocidental.

Tem-se a repetição de uma narrativa cuja disseminação atinge até mesmo o oriente e que tem sua primeira publicação na França do século XVII, inserida no conhecido Contos de Mamãe Gansa, de Charles Perrault.; porém o texto de Guimarães Rosa redefine a história pela distância crítica, o que permite a percepção da diferença lá onde mesmo se encontra a semelhança, realizando assim a continuidade e a transformação da herança cultural. A velha história é resgatada não para ser banalizada em uma paródia que desperte o riso, nem para ser aproveitada como recurso pedagógico, mas sim para mostrar que o homem não conseguiu ainda resolver seus problemas fundamentais, pois não há respostas para as interrogações que nos fazemos sempre que nos inquieta a existência: por que estamos aqui? quem somos? para onde vamos?

Nestas condições, a leitura de Fita Verde no cabelo adentra o sofrimento a que estamos condenados, usando de artifícios lingüísticos, para colocar em cena a representação de uma existência que mal se inicia e de outra que chega a seu fim. É impressionante a maturidade formal de Guimarães Rosa. Somente um conhecimento muito íntimo da língua em todas as suas variantes poderia permitir a realização de uma narrativa como essa.

Mas se a linguagem é essencialmente uma conciliação neurótica entre o erótico (prazer) e o operacional (realidade), segue-se que a consciência, no emprego artístico da linguagem, é subvertedora de seu próprio instrumento e busca passar além dele. (BROWN, 1972: 96).

Ao tomar de empréstimo o tema de “Chapeuzinho Vermelho”, Guimarães Rosa o reescreve, transformando-o em invenção, pois agora o que se tem é uma nova forma de contar e um novo olhar sobre o que Chapeuzinho nos quer dizer: as perdas são irreparáveis e só nos resta enfrentá-las. Afinal, se nossa condição compartilhada de reles mortais nos lega uma angústia insuperável, a

reversão desse problema só poderá ser encontrada na arte, locus adequado à expressão dos desejos e da melancolia e onde esses sentimentos manifestam-se produtivamente.

Ora, o que faz o poeta? Como todos nós, ele retira de suas fantasias a matéria prima do que vai escrever. Na atividade do escritor (pois Freud designa como poeta o novelista, o teatrólogo e de modo geral todos os que inventam ficções, em verso, prosa ou drama), o conteúdo "repelente das fantasias é submetido a um tratamento que o torna capaz de engendrar um intenso prazer. (MEZAM, 1985: 231).

Fita Verde no cabelo encena a escrita como leitura mesclada do variado repertório que, desde Perrault, vem ocupando o palco das literaturas infanto-juvenis como uma de suas histórias favoritas. Transformada num espetáculo "em relação" com os que o antecederam, a narrativa desliza para o desmesurado e para a ambivalência da situação, radicalizada pela síndrome do luto inevitável e da solidão com que esse luto tem de ser vivenciado. É nesse ato de juntar um significado a outro, de perceber o dito e o não dito que reside a ironia peculiar do texto roseano. Encontra-se uma nova forma de representar a curiosidade e o preço inevitável que se lhe paga.

Fita Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo. (GUIMARÃES ROSA, 1992: p..s/n).

Para contar essa história de forma tão singular, Guimarães Rosa lança mão de um espaço também inteiramente subjetivo. Constata-se que o espaço literário adquire características míticas, oportunizando uma simbologia que nasce da necessidade de descobrir e reconstruir, no interior do mundo contemporâneo, a trama de valores que preenchem a vida cotidiana. Diante da dessacralização que nos atingiu desde a modernidade, é preciso ir além da observação descompromissada para ater-se à subjetividade das percepções, que levam a transcender a simples experiência objetiva e cujas raízes estão na própria práxis comunitária. A forma como a floresta e os lenhadores são tratados mostra que a ironia é algo em fluxo, possuindo uma simultaneidade de significados e implicando a interação do leitor com o texto. Caracterizada pela oscilação semântica, nela existe um sentido claro de investimento avaliador, expresso pela inversão frástica que faz eco a contextos anteriores.

Guimarães Rosa , então, constrói um novo espaço que não será apenas mítico, mas também o espaço da representação dos ritos de passagem, que irão

diferenciar a mudança de status: a neta perde a infância e a avó perde a vida. Dois tipos de morte que se tocam na história para sustentar a importância das "passagens", numa época em que a secularização propõe o apagamento do sagrado da vida social. Então a arquitetura do texto e o trabalho cuidadoso com o léxico fabulam o universo de uma estranha floresta em nada parecida com as convencionais, sem entretanto rejeitá-las. Não existe a oposição do tipo ou isso ou aquilo; ocorre uma inclusão de significados, como duas notas tocadas ao mesmo tempo produzem uma terceira. (HUTCHEON, 2000: 93). A floresta de hoje não é o posto da antiga, é diferente.

E ela mesma resolveu escolher tomar esse caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós.

Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeinhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobejadamente. (GUIMARÃES ROSA, 1992: p.s/n).

Essa floresta que sempre foi o espaço da ameaça e da morte, torna-se um perigo diferente do que até então representava. Ao invés de agressora, a floresta se transforma em vítima. Não oculta monstros amedrontadores, vez que já foi devastada e seus segredos foram violados. Os lobos desapareceram e em seu lugar estão os lenhadores, que não vêm, como o caçador de outrora, para salvar meninas indefesas; ao contrário, o objetivo é destruir as reservas naturais, aproveitar tudo o que puder representar lucro. Antes mesmo de chegar à casa da avó, Fita Verde já encontra a morte pelo caminho, no extermínio de animais e de árvores."Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores que por lá lenhavam; mas lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo."(GUIMARÃES ROSA, 1992: p.s/n). O contexto circunstancial ativa sinais que provocam interpretação irônica, enquanto o narrador está confiante na memória discursiva da comunidade a que se dirige.

A estratégia narrativa utilizada é uma ressemantização do espaço proibido, que passa a constituir-se em monumento a uma época em que o ambiente ainda não tinha sido destruído. Não é mais apenas o espaço por onde não podiam transitar as crianças, no seu dia-a-dia; agora tem-se um espaço que aparece como reflexo da crise que se instalou com as mudanças nas instituições e com o avanço industrial. Há uma intenção de dessacralizar o espaço mítico da floresta, acabar com seus mistérios e usá-lo como um tópico que possibilita novos acontecimentos.

O narrador introduz, então, a chegada dos lenhadores o que significa

um distanciamento cada vez maior da natureza e, por consequência, dos instintos. Ora, segundo a psicanálise, o afastamento dos instintos é a causa da neurose e, em contrapartida, da historicidade. Os animais não têm história, porque não romperam a união com a natureza, ou seja, não romperam com a morte.

O mediador entre a vida e a morte, tem sido, na cultura ocidental, a figura do diabo. Desde a Antiguidade Clássica, ele faz o papel de introdutor no reino das sombras e do esquecimento, usa de estratégias para conquistar as almas e levá-las para seus domínios. No caso específico dessa narrativa, o lobo na história original e os lenhadores na versão roseana são substitutos do diabo, descendentes do Velhaco, que é uma figura das mitologias mais simples, (ou melhor, de sociedades menos complexas), e que está ligado à trapaça e à destruição, portanto ao instinto de morte. Entretanto não se pode esquecer que os luteranos reconheceram a importância do diabo para sua religião e ligaram-no à razão e ao conhecimento. Nessas circunstâncias, pode-se observar o que representa, na tradição ocidental, a ânsia do conhecimento experimentada por Fita Verde.

Pela mesma razão o Diabo é visto como o espírito orientador por trás da racionalidade, âncora da salvação da virtude natural, na tradição aristotélica e tomista. A razão é a noiva e prostituta do diabo. Não apenas a razão é um inimigo positivo da fé da Sagrada Escritura, como também está vinculada ao princípio aristotélico de que as obras tornam um homem bom. A razão é a origem de todos os feitos neste mundo; mas as obras e as realizações neste mundo são domínio do Diabo; logo o ensino da razão é a voz do Diabo. (BROWN, 1972: 250).

No início do protestantismo, Lutero fez a relação entre o demoníaco e o capitalismo, pois, segundo ele, o dinheiro quer tornar-se Deus e rei deste mundo. Vê-se que o território ocupado pela floresta e atravessado por Fita Verde, nessa concepção, é o habitat do mal, e um convite à realização do princípio do prazer que, se for inteiramente satisfeito, conduz ao princípio do nirvana, ou apagamento dos sentidos, isto é, à morte. Lá na floresta os lenhadores ganham dinheiro, lá o lucro está acima do respeito à natureza, lá não se hesita em ultrapassar as proibições. Lá é o lugar da arena da vida contra a morte, onde razão e desrazão se enfrentam, na luta faustiana da ação e da contemplação. É o espaço infernal da libido sem limites, onde a repressão foi abolida. Chapeuzinho opta pela floresta, pois o ser humano precisa conhecer o que lhe é ocultado, necessita satisfazer sua curiosidade intelectual, porque é esta quem lhe garante a própria humanidade.

Chapeuzinho perdeu sua inocência infantil quando se encontrou com os perigos do mundo e os de dentro dela e trocou-os pela sabedoria que só os que

"renasçam" possuem: os que não só dominam uma crise existencial, mas também tomam consciência de que era sua própria natureza que os projetava na crise. (BETTELHEIM, 1980: 219).

Guimarães Rosa substitui a desobediência de Chapeuzinho pela livre escolha de Fita Verde, ressaltando contudo o lugar diferente que ocupava em sua aldeia, em virtude de ser aquela menina que se distinguia pela falta de juízo, ou seja aquela que desejava conhecer o mundo, enquanto os outros limitavam-se a exercer a função do simples existir. É o que diz o texto: "Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo". (GUIMARÃES ROSA, 1992: p.s/n).

A ironia presente em "Todos com juízo" põe em evidência um modo de expressão que tem sido problematizado nesses tempos pós-modernos, pois ela é não apenas uma figura de retórica como um modo de ver o mundo. Em Fita Verde no cabelo, não se tem a ironia socrática, mas uma prática discursiva, que se realiza em sintagmas verbais, configurando a cena como social e política e colocando em primeiro plano a realidade das cidadezinhas do interior, em que as pessoas apenas contentam-se em deixar passar a vida, como é indiciado em "velhos e velhas que velhavam..." A constituição parodística do texto exhibe a apropriação de um clássico da literatura infantil que é reescrito com as liberdades que Guimarães Rosa considera convenientes, numa inversão de tom e de estilo, que condiciona o leitor a ver de uma determinada forma o passado literário.

A fita inventada por si só é índice da capacidade humana de sublimação e da arte, obra de quem consegue transformar em algo concreto as miragens do devaneio e da fantasia, aplacando a guerra entre o corpo e a mente. Tem-se um comportamento tipicamente pós-modernista, em que fragmentos da história original são transformados para dar oportunidade a um novo contexto que passa a fazer parte do texto reescrito e, além disso, mostra o quanto o discurso muda de acordo com o momento histórico. É preciso não esquecer que

(...) os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo. Assim como a teoria feminista pós-estruturalista e a historiografia recente, essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria história. (HUTCHEON, 1991: 226).

Toda a narrativa de Fita Verde no cabelo, embora nada tenha de satírica, aponta para o emprego do humor, com o uso constante do duplo



sentido, que é o mecanismo por excelência do chiste. O jogo das palavras e frases leva a que sejam lidas alternadamente com a significação original e com a nova significação que lhes empresta Guimarães Rosa, lançando mão daquilo que a psicanálise chama de deslocamento. Os chistes desta narrativa destacam-se por sua disposição especial de expor o pensamento do narrador, envolto numa atmosfera irônica que obriga a refletir sobre as implicações do conhecimento com a continuidade da vida e com o enfrentamento da morte.

*El contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento, que en estos casos es expresado, merse de una disposición especial, de una manera chistosa. Ciertamente, sin embargo, casi como los relojes ascogen una preciosa caja para enderrar en ella su más excelente maquinaria, así también suale suceder es el chiste: que los mejores productos de la elaboración del mismo sean utilizados para revestir los pensamientos de más valioso contenido. (FREUD, 1981, TI: 1028).*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTELHEIM, Bruno. A psicanálise dos contos de fadas. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BROWN, Norman. Vida contra morte. O sentido psicanalítico da história. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972.

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente. In: \_\_\_\_\_. Obras Completas. Tomo I. Trad. Luis Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.

GUIMARÃES ROSA, João. Fita Verde no cabelo. Velha nova estória. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.